



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2010

---

## **Vom Wandel der Kritik. Das Beispiel "Asphalt"**

Schweinitz, Jörg

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-43287>

Book Section

Originally published at:

Schweinitz, Jörg (2010). Vom Wandel der Kritik. Das Beispiel "Asphalt". In: Kirchner, Astrid; Pohl, Astrid; Riedel, Peter. Kritik des Ästhetischen - Ästhetik der Kritik. Festschrift für Karl Prümm zum 65. Geburtstag. Marburg: Schüren, 44-51.

Andreas Kirchner / Astrid Pohl / Peter Riedel (Hrsg.)

# Kritik des Ästhetischen – Ästhetik der Kritik

Festschrift für Karl Prümm zum 65. Geburtstag

**SCHÜREN**

## Vom Wandel der Kritik

### Das Beispiel ASPHALT (1928/29)

«Erinnerung ... ändert sich immer ... Sie vergisst nicht, aber neue Erfahrungen setzen neue Lichter ein, so dass die Erinnerungen unter dem Einfluss wechselnder Erlebnisse sich wandeln und die Vergangenheit von jedem neuen Tag kritisiert wird. Verschwiegenges wird deutlich, und was einst wichtig erschien, tritt zurück.»

– Herbert Jhering<sup>1</sup>

Der Erinnerung ähnlich agiert die Kritik, auch die Filmkritik: Sie geht von Positionen und Maßstäben aus, die vielfach zu unterschiedlichen Urteilen führen. Manchmal fallen diese im ursprünglichen kulturellen Kontext sogar nahezu einstimmig aus. Unter dem Eindruck späterer kultureller Entwicklungen mag sich das Urteil über einen Film dennoch verschieben; er wird verändert wahrgenommen und neu bewertet. Was an ihm einst begeisterte Aufnahme fand, tritt in seiner Wertigkeit zurück, und ehemals gewichtige Einwände geraten im Lichte neuer ästhetischer Erfahrungen oder neuer Aneignungsweisen aus dem Blick.

Die Filmgeschichte hält dafür markante Fälle bereit. Schaut man ins klassische deutsche Stummfilmkino, so ist Fritz Langs *METROPOLIS* (D 1927) das wohl prominenteste Beispiel für einen Film, der ursprünglich verrissen und später zum Mythos wurde. Die visuelle Kraft und die Prägnanz der Symbolik für die kulturelle Moderne der zwanziger Jahre und für deren kulturkritische Diskurse lassen die Einwände der Zeitgenossen inzwischen als anachronistisch erscheinen. Denn vielleicht sogar *wegen* mancher damals (vielfach nicht zu unrecht gescholtener) Eigenarten erscheint uns der Film heute wie ein Brennglas für Diskurse und Mythen jener Zeit. Für diesen Perspektivwechsel ist mitentscheidend, dass *METROPOLIS* markante Bilder schuf, die als Kinobilder par excellence für die visuelle Signatur der Moderne konstitutiv wurden.

Einen ähnlichen, freilich etwas weniger prominenten Fall bietet *ASPHALT* (D 1928/1929, Joe May), einer der letzten großen Stummfilme, der im März 1929 in Berlin Premiere hatte. Heutige Betrachter zeigen sich von Mays Film nicht selten fasziniert. Das merkt man auch Karl Prümm an, wenn er die Eröffnungssequenz des Films mit der von Erich Kettelhut geschaffenen Architektur beschreibt, die einen belebten Boulevard in einer gigantischen Studiodekoration nachgebildet hat:

1 Herbert Jhering: *Von Reinhardt bis Brecht*. Bd. 1. Berlin 1958, S. 7.

«Durch drei Hallen des riesigen Staakener Produktionsgeländes hindurch, das die Flugzeugindustrie dem Film überlassen hat, wurde die Zirkulation von Automobilen und Fußgängern inszeniert. [...] Da die Kamera inzwischen extrem beweglich war, die Grenzen von Innen und Außen sprengte, durch die Atelierstraße auf einem gigantischen Kran gefahren wurde, war ein geschlossenes Panorama, eine dreidimensionale, mit der Wirklichkeit selber austauschbare simulierte Stadt zu erstellen. In dieser Simulation, die eingangs mit dem Ruttmannschen Stadtbild verknüpft wird, die inszenierte Bewegung, die sich überkreuzenden Linien, treten Wunschbild und Schreckbild gleichermaßen prägnant hervor. Das Wunschbild, das ist das gebändigte Chaos der Stadt, die genau geregelten Bewegungsabläufe, die wie mit der Schnur ausgerichteten Automobile, die nirgendwo angezweifelte Herrschaft des Polizisten (als «Herr des Asphalts» wird er mit einem Zwischentitel angekündigt), die geometrische Transparenz. Das Schreckbild, das ist die auch hier weitergeschriebene Definition der Straße als Ort der erotischen Verführung und des spurenlosen Verbrechens, die Straße, der Schauplatz der Täuschung und des Betrugs. May demonstriert dies in den ersten Sequenzen beinahe mikroskopisch genau. Die dort zunächst so vornehm erscheinenden Herren (gespielt von Hans Albers und Paul Hörbiger) sind gerissene Taschendiebe, ihre Diebesaktion bleibt undurchschaubar. Der aufklärende, das Verbrechen fixierende detektivische Blick wird durch die sich vor die Kamera schiebenden Körper versperrt. Das Verbrechen versickert so unerkannt im Gewühl der Passanten, eine dramatische Beschwörung der Gefahren der Metropole. Nach ihrer vergeblichen Registratur setzt sich die Kamera in suggestivgleitende Bewegung und geht schließlich in das Innere eines Juwelierladens, wo das gleiche Spiel von Verführung, Täuschung und Diebstahl beginnt.»<sup>2</sup>

Kein Zweifel, hier schreibt einer voller Begeisterung für seinen Gegenstand: die filmische Simulation der Stadt, die sich durch maximale Annäherung an das Vorbild auszeichnet, obschon die gleichzeitige Spürbarkeit des Filmateliers und die Kunstfertigkeit der visuellen Inszenierung jenes oszillierende Moment von Phantastik und Geschlossenheit in die Täuschung bringt, das für die besondere Attraktion und deren suggestive Wirkung mit verantwortlich ist. Und hier schreibt einer mit einem entwickelten Sinn für visuelle und erzählerische Qualitäten des Films, und er ist hingerissen.

Karl Prümms Reaktion kann als prototypisch für die heutige überwiegend positive Aufnahme von *ASPHALT* gelten. Die zeitgenössische Filmkritik hingegen hatte wenig Gutes an dem Film gelassen, am wenigsten übrigens avancierte Kritiker wie Siegfried Kracauer und Lotte Eisner. Nahezu alle Rezensenten einte das Empfinden, *ASPHALT* sei von einem fundamentalen ästhetischen Missverhältnis beherrscht. Einerseits registrierte man den Willen zur Modernität – besonders beim Blick auf die gebaute Welt der Großstadtstraße, aber auch auf viele Momente der filmisch-visuellen Inszenierung. Andererseits jedoch reklamierten viele, dass der Erzählinhalt

2 Karl Prümm: Dynamik der Großstadt. Berlin-Bilder im Film der Zwanziger Jahre. In: Gerhard Brunn, Jürgen Reulecke (Hrsg.): *Berlin ... Blicke auf die deutsche Metropole*. Essen 1989, S. 116.

banal sei, vor allem die Handlung und die Motivlage der Figuren. Der Film galt als ein Hybrid, dessen anachronistisch empfundener ›Inhalt‹ – teilweise aber auch die filmisch-visuelle Inszenierungsweise – der Modernität im Dekor auffällig nachstehe.

«Filmisch ist das meiste recht amüsant gemacht», schreibt Ernst Blaß in seiner Premierenkritik für das *Berliner Tageblatt*. Er ist hingerissen von der «packenden Vision Berlins» in der so «heutig und großstädtisch» anmutenden Szenerie der Anfangssequenz, um dann aber ein Verdikt über die halbtragische Romanze zwischen einer Diebin und einem Schutzpolizisten zu sprechen: «[...] ein Volksstückinhalt von ärmlichstem Geschmack».<sup>3</sup> Hans Wollenberg, der Kritiker des Branchenjournals *Lichtbild-Bühne*, formuliert in ganz ähnlichem Sinn, dass an ASPHALT «nur eines tragisch ist: Das Missverhältnis zwischen der mit beachtenswerten Mitteln angestrebten Realität der äußeren Umwelt – des ASPHALT; des Weltstadt-Rhythmus – und der mangelnden Glaubhaftigkeit des inneren, des menschlichen Vorganges», der «einer verlogenen Film-Soziologie» folge.<sup>4</sup> Es handele sich um einen bezeichnenden Fall, «wie man absichtlich und planmäßig neue Formen, wo sie sich auch nur in Bildung begriffen zeigen, rasch mit diesen alten Klischeegefühlen zustopft», so postuliert 1929 auch Fritz Walter im *Berliner Börsen-Courier* und wirft dann immerhin einen positiven Blick auf die «filmischen» Qualitäten: «Die Banalität des Filmmanuskripts wäre unerträglich, führte nicht ein Mann wie Joe May Regie. In der Rhythmik des Bildablaufs, in den Kontrastierungen, Übergängen und Entsprechungen der Bilder erreicht er Meisterliches, zusammen mit der vorzüglichen Photographie Günther Rittaus.»<sup>5</sup>

Siegfried Kracauer und (etwas später) die Zeitgenossin Lotte Eisner stießen sich nun aber selbst an dem, was etwa Walter als «meisterlich» galt. Kracauer realisiert zunächst ebenfalls ein Missverhältnis zwischen der «Nichtigkeit» des Stoffes, die im Kontrast stehe zum hohen Aufwand der Ausstattung und der damit gepaarten elaborierten filmischen Inszenierungsform. Letztere erscheint ihm in diesem Licht nur noch «als kunstgewerbliche Verzierung».<sup>6</sup> Verband sich die Position anderer Kritiker eher mit dem Wunsch, der «Stärke des deutschen Kinos», das «sich gerade vom Inhaltlichen her [...] seine Eigenart erobert» habe,<sup>7</sup> entsprechend in den Filmen die inhaltliche Qualität gestärkt zu sehen, so drehte der mit soziologischem Sinn für die Populärkultur ausgestattete Filmkritiker der *Frankfurter Zeitung* dieses Argument schlicht um. Die Kolportage möge sich selbst einbekennen; sie verlange nach einer Produktion mit leichter Hand, statt nach inhaltlicher Tiefe und formalem Aufwand. ASPHALT galt Kracauer mithin als ein negatives «Musterbeispiel emporgezuchteter Kolportage»,<sup>8</sup> hergestellt mit völlig unangemessenem Aufwand. Der Film, dessen Innenwelt mittels

3 Ernst Blaß: Asphalt. In: *Berliner Tageblatt*, Nr. 130, 17.3.1929.

4 Hans Wollenberg: Asphalt. In: *Lichtbild-Bühne*, Nr. 60, 12.3.1929.

5 Fritz Walter: Asphalt. In: *Berliner Börsen Courier*, Nr. 120, 12.3.1929.

6 Siegfried Kracauer: Asphalt [28.3.1929]. In: Ders.: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a. M. 1979, S. 413.

7 Walter.

8 Kracauer.

23 000 Atelier-Glühbirnen zur «Dauerfée» gerate, weise nicht zu wenig inhaltliche Tiefe auf – im Gegenteil, Kracauer reklamiert, dass er seine Figuren «psychologisch entwickelt; als handle es sich um eine komfortable Fabel und nicht um ein Geschehen, das sich nur dem raschen Zugriff der Kolportage ergibt.»<sup>9</sup> Also: «Statt den Stoff billig, mit der linken Hand, schmöckerhaft und rosa glänzend aufzumachen, wie es sich für das Thema gehörte, wird er aus der literarischen Unterwelt in die Beletage versetzt. [...] Eine solche Überhöhung verträgt aber die ungewählte Handlung nicht.»<sup>10</sup> Rette für das Gros der Kritik die visuelle Inszenierung den Film immerhin teilweise und sorgte für «wenigstens den äußeren brillanten Glanz und Reichtum [...], für den es zum Schluß beifallspendende Hände gab»,<sup>11</sup> so war Kracauer, der anerkennt, dass May «eine technisch vorzügliche Leistung bietet», gerade dieser Glanz suspekt.<sup>12</sup>

Dass die filmische Form nun nichts als falschen Glanz verbreite, das sollte noch einige Jahre später auch Lotte Eisner in *Die dämonische Leinwand* hervorheben. Aber sie verweist vor allem auf einen ansonsten weniger erwähnten Aspekt, nämlich auf den der Imitation, auf den Makel des Stereotyps. Ihr Haupteinwand zielt darauf, dass ASPHALT *alle bereits definierten* formalen «technischen Errungenschaften des künstlerischen Films»<sup>13</sup> verwerte:

«Joe May läßt nichts aus: er profitiert vom Helldunkel, zeigt in einer recht suggestiven Beleuchtung im Morgendämmern die Asphaltarbeiter aus Ruttmanns Film *Berlin*, bringt kühne Einstellungen, in denen man nichts als ihre Beine sieht und die Werkzeuge, um den Asphalt glattzustampfen. Dampf steigt, die Riesenwalze mit ihrem Rädergetriebe löst sich auf in Überblendungen, Einblendungen. Es ist, als sähen wir eine Symphonie der Maschinen, wie sie die französische Avantgarde schuf. [...] Zwischendurch wiederum fegt die Kamera wie in einem sachlich gehaltenen Dokumentarfilm in großzügigem Panorama über die Straßen und ihre Marktkarren.»<sup>14</sup>

Für Lotte Eisner bildet dieser Bildcharakter «aus zweiter Hand» das eigentliche Problem. Sie bezieht ihren Befund nicht allein auf die aus avantgardistischen und dokumentarischen Filmen entlehnten einstigen «Kühnheiten» der visuellen Form, die verbunden mit der «Luxusstraße des UFA-Ateliers» und der «konventionell und banal gehandhabten Liebesgeschichte keinerlei Berechtigung» hätten und mithin «recht oberflächlich» wirkten, sondern auch auf die bei May «bereits zum Klischee gewordenen Errungenschaften des klassischen Films».<sup>15</sup> So erscheinen ihr etwa indirekte Präsentationen von Handlungen als «Schatten auf der Wand» oder «im Spie-

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Walter.

12 Ebd.

13 Lotte Eisner: *Dämonische Leinwand. Die Blütezeit des deutschen Films* [frz. 1952]. Wiesbaden 1955, S. 119.

14 Ebd.

15 Ebd.

gel» als Klischees. Die «routinierte Imitation» betreffe aber auch symbolisch aufgeladene Gegenstände in der Handlungswelt, wie das «Symbol des Vogelkäfigs als Sinnbild bürgerlichen Lebens, des Familienfriedens». <sup>16</sup> «Aber» – so fügt sie sogleich hinzu – «wir erinnern uns nur zu gut, wie Stroheim in *Greed* das gleiche Motiv vom Vogelkäfig mit seiner scharfsichtigen Grausamkeit weit eindringlicher auszuwerten verstanden hat.» <sup>17</sup>

Tatsächlich war das Spiel mit den Schatten an der Wand, sei es mit dem Ziel der dramatischen Verdoppelung einer Figur, der emotionalen Steigerung einer Situation oder der das Interesse stärkenden Substitution einer direkten Ansicht, gegen Ende der 1920er Jahre längst zum kinematographischen Standard geworden. All dies gehörte inzwischen zum etablierten Zeichenvorrat des Kinos – angewandt selbst in Filmen der zweiten Reihe. Ähnliches gilt für indirekte Ansichten im Spiegel oder auch für die Symbolik des Vogelkäfigs, welche sich – übrigens mit je nach Kontext variierten Semantik – in einer langen Reihe von Filmen (spätestens) von *Nerven* (D 1919 – Robert Reinert) über *DER BRENNENDE ACKER* (D 1922, Regie: F.W. Murnau), *LA BELLE NIVERNAISE* (F 1923, Regie: Jean Epstein) und *The SCARLETT LETTER* (USA 1926, Regie: Victor Sjöström) bis – kurz nach *ASPHALT* – zu *DER BLAUE ENGEL* (D 1929, Regie: Josef von Sternberg) oder *CITY GIRL* (USA 1930, Regie: F.W. Murnau) findet, und die Beispielreihe ließe sich mühelos fortsetzen. Die erneute Aufnahme all dieser Standards des filmpoetischen Ausdrucks in *ASPHALT* erschien Lotte Eisner nun als stereotyp: Statt originärer Bilderfindungen nichts als Entlehnungen und Griffe ins Repertoire. Alles galt ihr als unoriginell wiederholt, «recht äußerlich» und mithin «völlig ins dekorativ Schwarz-Weiße» gekehrt. <sup>18</sup>

Offenkundig steht hinter Eisners Kritik ein ästhetisches Programm der Originalität und der davon ausgehenden Kritik an stereotypen Formen. Beides – Programm und Kritik – bestimmte in den Jahren um 1930 den filmtheoretischen Diskurs, der ja überwiegend von Filmkritikern geführt wurde. Dies waren Jahre der partiellen Annäherung an Produktions- und Erzählweisen des Hollywood-Genrebetriebs, aber auch Jahre der Akkumulation von narrativen und inszenatorischen Mustern, die das deutsche Kino der 1920er Jahre hervorgebracht hat. Die Filmkritiker empfanden all das als ästhetische Krise. Sie sprachen vom «Konfektionsfilm», also einem Kino der unschöpferischen Wiederholung. Einer der geistigen Protagonisten dieser Denkrichtung, der Filmkritiker und -theoretiker Rudolf Arnheim, zählt in *Film als Kunst* 1932 in einem ganz ähnlichen Sinne eine lange Reihe von standardisierten Bildideen auf, <sup>19</sup> den «in der Massenproduktion üblichen festen Klischees» <sup>20</sup> resp. «schematisierte[n] Formungskniffe[n]», <sup>21</sup> um dann zu resümieren:

16 Ebd., S. 120.

17 Ebd.

18 Ebd.

19 Vgl. Rudolf Arnheim: *Film als Kunst* [1932]. München 1974, S. 190.

20 Ebd., S. 220.

21 Ebd., S. 186.

«Die Durchschnittsproduktion bleibt ja in der Behandlung der filmischen Ausdrucksmittel nicht etwa auf demselben Punkt. Sie rückt in angemessener Entfernung der Spitzenentwicklung hinterher: was heute noch eine außenseiterische Kühnheit ist, wird in zwei Jahren Gemeingut. [...] Nur daß das Neue zur Banalität geworden ist, sobald es für stubenrein und legitim gilt.»<sup>22</sup>

Und vor allem dort, wo er gar Standardisierungen in der visuellen Form zu erkennen glaubte, stieß das auf Arnheims entschiedene Ablehnung: «In Dingen der Kunst aber wirkt Standardisierung wie ein schlechter Scherz.»<sup>23</sup> Die Duplizität und diskursive Verwandtschaft dieser Position mit Eisners Argumentation zu ASPHALT ist offenkundig. Joe Mays Film erscheint bei ihr als prototypischer Fall der banalisierenden Wirkung einer «stubenreinen» Aneignung außenseiterischer Kühnheiten und längst standardisierter Mainstream-Formungskniffe.

In der Filmtheorie begannen sich Jahre später die von Arnheim formulierten Prämissen der Kritik zu wandeln. Am deutlichsten wird dieser Wandel in den 1950er Jahren von Edgar Morin formuliert. Ganz ähnlich wie Arnheim das getan hatte (und mit Blick auf ASPHALT: Eisner), so zählt er in seinem filmtheoretischen Hauptwerk *Le cinéma ou l'homme imaginaire* 1956 eine ganze Reihe von Einstellungen mit wiederkehrenden Bildideen auf, aber er tut das nun nicht mehr, um darin lediglich eine Tendenz des Niedergangs von Originalität und poetischer Kreativität zu sehen, sondern sieht in solcher Wiederholung vielmehr eine Grundlage für eigene Zeichen- resp. Symbolbildungsprozesse im Kino:

«[...] der welkende Blumenstrauß, die davonflatternden Kalenderblätter, die Anhäufung von Stummeln in einem Aschenbecher; alle diese figürlichen Darstellungen, welche die Zeitdauer verdichten, sind erst Symbole geworden, dann Zeichen der vergehenden Zeit. Ebenso der in die Landschaft geschleuderte Zug, das in den Himmel jagende Flugzeug (als Zeichen, daß die Helden auf Reisen sind) usw...»<sup>24</sup>

Konsequent gewann Morin der Konventionalisierung vielfach wiederholter Bildideen und visueller Muster und sogar dem damit einher gehenden *Verschleiß* eine für ihn produktive Seite ab: Abnutzung wird zur Voraussetzung für eine nicht mehr nur unmittelbare, sondern für eine *abstrakte, zeichenhafte Lektüre* filmischer Bilder. Sie stärkt deren Symbolismus. Für eine Lektüre also, die sich von der Oberfläche des Visuellen als bloßem fotografischen Index des Abgebildeten löst. Die verflachende Wirkung der Wiederholung wird zur Bedingung für eben das umgedeutet, was Alexandre Astruc<sup>25</sup> kurz zuvor als die Befreiung von der Tyrannei des Konkreten oder

22 Ebd., S. 191.

23 Ebd., S. 193.

24 Edgar Morin: *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung* [frz. 1956]. Stuttgart, S. 196.

25 Alexandre Astruc: «Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter [frz. 1948]». In: Theodor Kotulla (Hrsg.): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente. Bd. 2: 1945 bis heute*. München 1964, S. 111–115.



Unmittelbaren bezeichnet hatte und was im Umgang mit den konventionellen Formen, den Stereotypen, eine Kreativität auf zweiter Ebene erlaubt:

«Der Vorgang ist derselbe wie in unserer Wortsprache, wo die wundervollsten Metaphern zu «Klischees» erstarrt sind. Ebenso sind die stereotypen Zeichen [*les «stereotypes»*] des Films Symbole, die ihr emotionales Leben verloren haben. Um so besser behaupten sie ihre Bedeutungsfunktion, ja sie rufen sogar eine Verbegrifflichung hervor: es sind [...] beinahe Ideen (die Idee der Reise, die Idee der Liebe, ebenso wie die Idee des Traumes, die Idee der Erinnerung), die am Ende einer authentischen Ontogenese in Erscheinung treten. Von hier aus kann man die Kontinuität erfassen, die vom Symbol zum Zeichen reicht.»<sup>26</sup>

Stand die positive Akzentuierung der «verflachenden Wirkung» von Konventionalisierung oder Stereotypisierung als Basis einer besonderen kinematographischen Zeichenbildung im Kontext der filmtheoretischen Akzentverschiebung hin zum Nicht-Unmittelbaren, zur neu gedeuteten Metapher von der «Sprache des Films», so sollte sich das Verhältnis zum Stereotyp im Zeichen der Postmoderne später noch einmal verschieben. Inzwischen geht es um die Stärkung der Metaebene der Rezeption: Das Bewusstsein, dass es keine «unschuldige», konventionsfreie Mitteilung gibt und dass Massenmedialität in besonderer Weise zur Wiederholungsform drängt, ist zum intellektuellen Gemeingut geworden. Das Kino reagierte längst mit Filmen, in denen die Stereotype sich einbekennten, auf eine Rezeptionsweise, die die Stereotype als Stereotype lustvoll-verklärend dekonstruiert.<sup>27</sup>

Vor solchem Hintergrund hat sich unser Verhältnis zu manchem Artefakt der Filmgeschichte verändert. Der heutige Blick auf ASPHALT erscheint als ein Beispiel dessen. Schon die Melodramatik der Handlung, der Liebesgeschichte zwischen Diebin und Polizist, deren Anlage und Inszenierung manchem Zeitgenossen als zu weit entfernt von der tatsächlichen Psychologie des Alltags erschien, zu sehr in der Tradition von Stereotypenwelten populärer Genres (Vorwurf: «Volksstück»), zu sehr in deren «Klischeegefühlen» verhaftet, stört uns kaum. Sie bietet den Genre-Hintergrund für die Wahrnehmung des Spiels als Spiel, hierin scheint der heutige Blick auf den Film Kracauer durchaus nahe. Die Historizität enthüllt sich hingegen wohl gerade an dem, was Lotte Eisner so störte: an den in ihrer Symbolik angereicherten konventionellen Inszenierungs- und Bildformen, den Stereotypen des Kinos der 1920er Jahre, die in ASPHALT höchst kreativ angeeignet erscheinen. Was ihr als «Klischee» negativ aufstieß, entfaltet heute seine symbolische Kraft. Die ästhetischen Affinitäten, Erzähl- und Bildformen, und im Ergebnis auch: die kulturellen Imaginationen der Weimarer Gesellschaft erscheinen in den Wiederholungsmustern wie gebündelt, konzentriert – mit Morin könnte man sagen; als *Idee des deutschen Kinos der Zwanziger Jahre*. Die indirekte Referenz auf frühere Straßenfilme ebenso wie auf die avantgardistischen

26 Morin, S. 196

27 Vgl. Jörg Schweinitz: *Film und Stereotyp: Eine Herausforderung für das Kino. Zur Geschichte der Mediendiskurse*. Berlin 2006, S. 119–123, 224–248 u. 274–288.

Vorbilder wird von der Rezeption in postmodernen Zeiten lustvoll dekonstruiert. Und das im Atelier gebaute Berlin, durch und durch eine Ikone der Moderne-Imagination der 1920er Jahre, einer vergangenen Zukunft, fasziniert uns. Seine Atmosphäre, oszillierend zwischen Realismus und Phantastik, lässt sich in diesem Sinne nun dem Geist der Handlungswelt mit der Liebesgeschichte von Diebin und Polizist entsprechend wahrnehmen.